

University of Groningen

Avonturen op het land. Een "persoonlijke" natuurfilm van Ed van der Elsen

Aasman, Susan

Published in:
Tijdschrift voor Mediageschiedenis

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2009

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Aasman, S. (2009). Avonturen op het land. Een "persoonlijke" natuurfilm van Ed van der Elsen. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 12(2), 275 - 287.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

AVONTUREN OP HET LAND

EEN 'PERSOONLIJKE NATUURFILM' VAN ED VAN DER ELSKEN

Hij kon nog geen kievit van een koolmees onderscheiden en toch maakte filmmaker Ed van der Elsen in 1979 een natuurfilm, getiteld *AVONTUREN OP HET LAND*. Deze documentaire, die in 1980 door de VPRO werd uitgezonden, toont de kijker het leven op en rond het weiland bij het huis van de filmmaker, in Edam. De film – en het gelijklopende fotoboek dat in hetzelfde jaar verscheen¹ – vormt een opmerkelijk breuk met de gebruikelijke thematiek van de fotograaf en filmer Ed van der Elsen (1925-1990). Tot dan toe was Van der Elsen toch vooral bekend als straatfotograaf die zijn camera het liefst richtte op mensen, in het bijzonder de jeugd in de stad. Al vanaf het allereerste begin baarde Van der Elsen opzien met zijn reportages van jongeren aan de zelfkant in Saint Germain des Prés en de nozems op het Leidseplein, maar ook hippies, krakers en punkers waren een geliefd doelwit.

Met de film *AVONTUREN OP HET LAND* verlegde Van der Elsen zijn blik van de stad naar het platteland en van mensen naar beesten en beestjes. Zijn doel, zo verklaarde hij aan het begin van de film, was een film te maken over de directe omgeving van zijn huis, het weiland en de sloten eromheen. In het uur dat volgt maken we kennis met alles wat daar beweegt en leeft: de koeien in de wei van de buurman, de paarden achter het huis, de kikkers in de sloot, de reigerkolonie in Edam, de zwaluwen die onder zijn dak nestelen, een uit het nest gewipt torenvalkje, kleine beestjes in een aquarium en zelfs de watervlooien uit de sloot. Voor wie wil is er een verhaallijn in te ontdekken van het leven op het platteland gedurende de vier seizoenen, maar heel consequent heeft Van der Elsen de film niet gestructureerd. Tegen het einde van de film klinkt het nogal laconiek als de filmmaker zegt: 'De winter is afgelopen en deze film moet ook maar eens afgelopen zijn.'

In 1980 werd ook David Attenboroughs BBC-serie *LIFE ON EARTH* op de Nederlandse televisie uitgezonden. Deze Britse dertiendelige televisieserie, waaraan drie jaar lang was gewerkt door drie cameraploegen en die al met al zo'n vier miljoen gulden (1,8 miljoen euro) had gekost, werd niet alleen geprezen om het sterke verhaal, maar vooral ook om de vele technologische innovaties, zoals 'time-lapse photography' en microfotografie. Dankzij *high speed* opnames met drieduizend frames per seconde was het mogelijk insecten in volle vlucht

te filmen. Vanaf die tijd gold BBC's *Natural History Unit* als de absolute top en begon er een bloeiperiode van de natuurfilm op televisie.

De vraag is hoe we AVONTUREN OP HET LAND kunnen plaatsen ten opzichte van deze ontwikkeling. De kleinschalige – op amateurformaat gedraaide – televisieproductie is eerder een dwarse natuurfilm zonder een duidelijk verhaal en vol 'filmfouten'. De film kent een merkwaardige mix van stijlen en doet nauwelijks een poging de kijker te informeren. Van der Elsen zelf stelde destijds in een interview dat hij vooral een 'persoonlijke natuurfilm' heeft willen maken.²

Geen documentaire

Ondanks de grote populariteit van het genre bij het publiek werd er tot voor kort nauwelijks geschreven over de natuurfilm, alsof het genre niet echt tot het domein van de documentaire behoort. De *Encyclopedia of the Documentary film* die in 2006 in drie dikke delen verscheen als eerste alomvattende naslagwerk noemt de natuurdocumentaire nergens.³ Noch worden belangrijke regisseurs genoemd, met uitzondering van een referentie aan Jacques-Yves Cousteau (1910-1997).⁴ De filmhistoricus Scott Macdonald verklaart deze verwaarlozing van het genre uit een gebrek aan inzicht. Hij wijst naar filmtheoretici als Bill Nichols die stellen dat de natuurfilm als subgenre van de wetenschappelijke educatieve film zich dient te houden aan de feiten.⁵ Een visie van de individuele maker is in dergelijke documentaires niet aan de orde: 'A strict code of objectivity, or institutional perspective, applies. The voice of science demands silence, or near silence, from documentarian or photographer', aldus Nichols.⁶ Dit betekent dus, zo constateert MacDonald, dat daarmee in feite de natuurfilm 'a voice of its own' ontzegd wordt terwijl juist die stem en een herkenbare ideologische positie de documentaire als genre definieert.

Aan de hand van het oeuvre van de zeebioloog en documentairemaker Jean Painlevé (1902-1989) heeft MacDonald laten zien dat de natuurfilm wel degelijk een eigen plaats verdient binnen de documentaire traditie.⁷ In Painlevé's wetenschappelijke films – voor het merendeel gemaakt in het Interbellum – weerspiegelt zich niet alleen zijn gedegen wetenschappelijke achtergrond maar ook zijn maatschappelijke opvatting. En vooral ook zijn fascinatie voor het surrealisme en de avant-garde cinema. Dat alles leidde tot prachtige onderwaterfilms. Painlevé geloofde dat cinema een belangrijk communicatiemiddel kon zijn dat in staat is om het tamelijk individualistische kijken in een microscoop te transformeren tot een ervaring die met een groot publiek gedeeld kan worden. Vooral zijn films over zeepaardjes waren geliefd bij een groot publiek.

Ook de filmwetenschapper Keith Beattie bepleit nadrukkelijk een plek voor de natuurfilm in de geschiedenis van de documentaire. In zijn recent verschenen boek *Documentary Display. Re-viewing nonfiction film and video* opent hij de aanval op de 'Griersonian emphasis and exclusions'.⁸ Binnen de bestaande

documentaire praktijk zijn er films die we niet kunnen onderbrengen bij de gebruikelijke 'modes of representation' zoals Nichols die introduceerde. Er zijn documentaires waarin het visuele aspect de belangrijkste attractie is, ten koste van een argument over de werkelijkheid. Een dergelijke categorie 'exhibitionistic, expressionistic and excessive attractions' vat Beattie samen onder de noemer *documentary display*.⁹ De nadruk ligt in dergelijke films vooral op technologie, op steeds beter, steeds verder – en dat alles om te verbazen, te choqueren en te amuseren. Beattie stelt dat nogal wat natuurdocumentaires tot deze categorie behoren. Door deze documentaires vanuit een meer esthetische benadering te analyseren wordt het mogelijk een relatie te leggen met niet alleen de documentaire traditie, maar ook met de 'cinema of attractions' van de vroege cinema, en met de avant-garde cinema.

Malin Wahlberg onderstreept de klacht over de veronachtzaming van de wetenschappelijke documentaire en de natuurfilm. Zij stelt dat de wetenschappelijke film 'is marked by the epistemological drive of educational cinema, a film culture considered incompatible with the production and reception of film as art.'¹⁰ Wahlberg onderzocht een tijdgenoot van Painlevé, namelijk de Nederlandse filmmaker J.C. Mol (1891-1954). Zij laat zien hoe diens passie voor het filmen van de wonderen van de natuur in het Interbellum zich kon ontwikkelen in een filmcultuur waar avant-garde filmmakers, wetenschappelijke cineasten en amateurfilmers gezamenlijk de mogelijkheden van het medium film verkenden.¹¹ Gedreven door een verlangen de grenzen van onze natuurlijke waarneming te verleggen werden belangrijke innovaties gedaan die een geheel eigen herkenbare esthetiek – voornamelijk een 'aesthetics of abstraction' – opleverde.¹²

In deze nieuwe benadering waarin esthetiek en technologie centraal staan, positioneert de natuurfilm zich ineens op een hele andere wijze. Die bevindt zich niet langer in de marge van de documentairepraktijk, maar vormt een belangrijke stap in de ontwikkeling van vooral de experimentele cinema. Met deze benadering wordt het ook interessant om een film als *AVONTUREN OP HET LAND* te analyseren en te plaatsen in de documentairegeschiedenis in het algemeen en de natuurfilm in het bijzonder.

Met dank aan de techniek

In de schemering – het is meer donker dan licht nog – staan Ed van der Elsen en zijn vriendin Anneke Hilhorst naast een camera op een statief, met een enorme telelens. Terwijl ze druk doende zijn de lens af te stellen op de volle maan, registreert de band de volgende dialoog:

Ed: "Als ik hem nu vastzet ... Heb jij hem?"

Anneke: "Ja, ja".



Opname van de maan in AVONTUREN OP HET LAND.

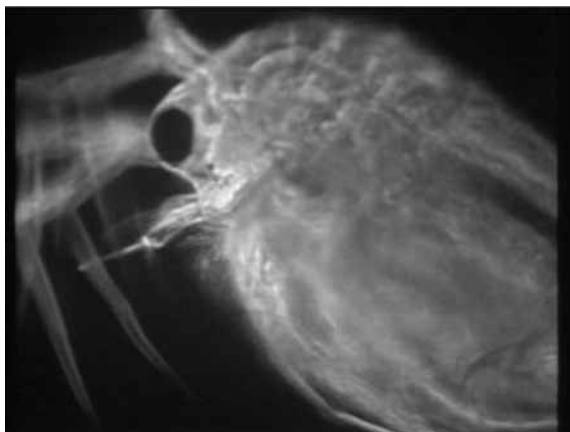
Copyright Anneke Hilhorst

Ed: "Attent, attent, attent. Kan jij hem nu op de grond zetten. Jezus, ai, ai. Iets zakken jij, toe nou! Toe nou. Zakken nou kind! Christ. Ben je gezakt? Ben je teveel ... O.k., o.k."

Het volgende shot toont een volle maan in een prachtige *close up*. Ed van der Elsen – in een later toegevoegde *voice over* – legt de kijker uit:

'Vergrotingsmaatstaf, super-8. De maan glijdt nu zo het beeld door. Dat is dan met dat super-8 cameraatje hier opgenomen, met een hele lange lens'.

De wijze waarop Van der Elsen technologie gebruikt om te vergroten is een typisch kenmerk van de natuurfilm: het toont het vermogen om dat wat gewoonlijk moeilijk zichtbaar is, ineens heel dichtbij te halen. Dat doet Van der Elsen vaker in deze film. Voortdurend gaat hij op zoek naar mogelijkheden om de natuur rondom zijn huis zichtbaar te maken. Desnoods reist hij af naar de Technische Universiteit Twente (destijds T.H.-Enschede) om daar zijn in de sloot gevangen watervlooitjes onder de microscoop te laten leggen. Het effect van die opnames is verbluffend mooi. Ultrakleine beestje – voorheen nauwelijks zichtbaar – worden nu omgetoverd tot prachtige vormen. De opnames hebben een bijna abstracte schoonheid. Ze zijn zo in een lange traditie te plaatsen van kijken naar de wondere wereld van de natuur, zoals die door J.C. Mol of Jean Painlevé al werd beoefend. Maar anders dan deze filmmakers doet Van der Elsen geen poging tot wetenschappelijke inbedding van de beelden.



De watervlo in AVONTUREN OP HET LAND.

Copyright Anneke Hilhorst

Hij weet eerlijk gezegd zelf ook niet echt goed waar we naar kijken. Zo becommentarieert hij de 'supermicroscopische doorzichtige watervlooiën-opnames' als volgt:

'Ik denk dat het z'n hart, ademhaling is, weet ik veel. Nou, ja, allemaal prachtig dan'.

Het is de traditie van wat Beattie noemt: het verlangen naar vertoon. De magie van die *close up* van de maan is een magisch moment dat alleen mogelijk is dankzij de cinema. Van der Elsen introduceert ons in de wondere wereld van de natuur die valt te representeren dankzij zijn innova-

tieve technologische aanpak. Het is de traditie van het constante zoeken naar de grenzen van het mogelijke: door te vergroten, door nachtkijkers te gebruiken, tijd te versnellen dan wel te vertragen. Al vanaf de chronofotografische series van Muybridge gaat het om verder, beter, dieper kunnen zien dan via de waarneming met het blote oog. Het draait, zo verklaart Beattie, om het vermogen de andere wereld te betreden, te begrijpen en vast te leggen ter vermaak of ter instructie.

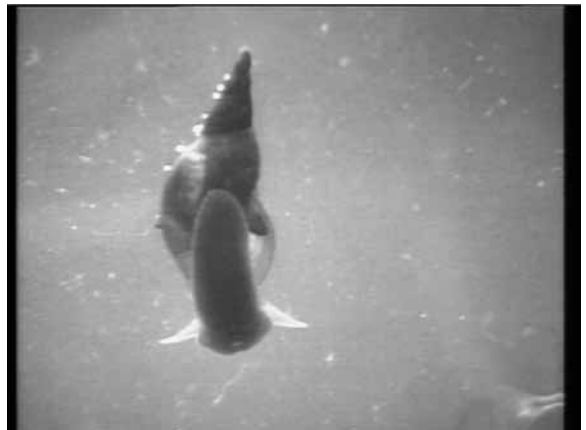
Nonchalant perfectionisme

Van der Elsen ging ver in zijn pogingen om het maximale te halen uit de filmtechniek. Zo vertelde hij in een interview over de maanscène:

‘Ik heb de naam virtuoos te zijn, een virtuoze perfectionist. Dat wil ik ook zo houden. Voor die vPRO-film, over het leven op het land, wilde ik een shot van de maan hebben. Dat werd een obsessie voor me, want het ging niet. Totdat ik een telelens kocht van 9500 gulden. Eh, 9500 gulden voor een shot van twintig seconden. Mesjogge natuurlijk. Ridicule. Maar zo ben ik.’¹³

Alhoewel de maan inderdaad volmaakt het beeld binnenglijdt is de scène als geheel toch een beetje vreemd. Van der Elsen streven naar perfectionisme, zelfs als hem dat een rib uit zijn lijf kost, heeft tegelijkertijd geleid tot een soort knulligheid dan wel nonchalance. Zo laat de dialoog de kijker nadrukkelijk horen hoe hij en zijn partner aan het worstelen zijn met de lens. Het is een openheid over het maakproces die Van der Elsen er voortdurend in stopt. Als we later in de film naar prachtige sterk vergrote opnames kijken van beestjes in zijn aquarium en de begeleidende muziek van Beethoven de kijker meeneemt in een soort dans van al die minibeestjes, eindigt de muziek nogal abrupt. Ook eerder in de film gebeurde dat al eens. Tegen de verraste kijker zegt Van der Elsen dan: ‘Hè zo’n Beethoven, dat hij dat niet op lengte schrijft’.

Het streven naar perfectionisme zit dus eerder in het kunnen vangen van een moment dan in een vlekkeloos afgewerkte eindmontage. Volgens Van der Elsenkenner Jan-Christopher Horak heeft dit gebrek aan perfectionisme te maken met zijn opvattingen over schoonheid.¹⁴ In de jaren zestig heeft Van der Elsen gretig de



Opname van beestje uit de sloot, in het aquarium in AVONTUREN OP HET LAND. Copyright Anneke Hilhorst

innovatieve registratietechnieken van de cinema-verité overgenomen en deze methode aan zijn eigen esthetiek ondergeschikt gemaakt. En die wordt bepaald door maximale bewegingsvrijheid en daarmee maximale spontaneïteit, aldus Horak. Snel en los, dat was zijn manier van werken. Collega-filmmaker en vriend Johan van der Keuken heeft Ed van der Elsen wel eens een gebrek aan vorm verweten. Die stelde echter dat vorm niets is, zolang de emotie niet voorop staat.¹⁵

Toch is er wel gelukkig een keuze voor een zekere vorm: de gruisigheid van zijn fotografische beelden is beroemd en ergens zit die ook in zijn films. Van der Elsen heeft in zijn filmwerk een stijl ontwikkeld die al vanaf het begin net zo afwijkend was als in zijn fotografie. In zijn documentaires hanteert hij een vorm van reflexiviteit waarmee hij zijn tijd ver vooruit was. Hij toont de kijker nadrukkelijk het filmproces waardoor we kunnen ervaren dat de film niet vanzelf tot stand komt. Het komt dan ook niet als een verrassing als aan het einde van AVONTUREN OP HET LAND Van der Elsen de makers van telelizen en microscopen en handige cameraatjes omstandig bedankt.

Low budget

Er is nog een andere verklaring voor die tegenstrijdigheid in zijn film. Die heeft niet zozeer te maken met zijn esthetiek als wel met Van der Elsens opvattingen over zijn beroep als cineast. AVONTUREN OP HET LAND is heel bewust een *low budget* film, geschoten op het amateurformaat super-8 en daarmee een provocatie van de standaard televisiedocumentaire. Eigenlijk is de film een uitdaging van iemand die het even helemaal heeft gehad met Hilversum.

Ed van der Elsen begon zijn televisiecarrière in 1957 op een moment dat hij wereldfaam had verworven met zijn fotowerk. Hij stoorde zich aan de moeite die hij steeds moest doen om zijn fotowerk verspreid te krijgen en gedurende lange tijd werd filmen voor hem een belangrijk alternatief. Met zijn toenmalige vrouw Gerda van der Veen begon hij aan de voorbereiding van een filmproject, namelijk een één jaar durende wereldreis die ze wilden vastleggen op foto en op film. Ed van der Elsen had al eerder samen met Jan Vrijman geëxperimenteerd met film; zo maakten ze enkele korte items voor de VPRO. In 1959 kreeg hij de opdracht voor een film over de Nederlandse Koopvaardij en regelde een contract met de AVRO om gedurende hun wereldreis een reeks korte reisverslagen te produceren. De veertien 'trialogues' varieerden volgens Van der Elsen 'van miserabel (in het begin), tot heel aardig (voor de laatste afleveringen)'.¹⁶

Van der Elsen experimenteerde graag met de filmcamera. Een probleem was dat in die tijd met een filmcamera minder gemakkelijk een vergelijkbaar spontane, improviserende en persoonlijke manier van werken te bereiken viel als met een fotocamera – zeker als je met synchroon geluid wilde werken. Van

der Elsen, altijd geïnteresseerd in techniek, zocht zelf naar oplossingen.¹⁷ Hij kocht een 16mm Paillard Bolex en knutselde er samen met een bevriend technicus net zo lang aan totdat hij synchroon geluid kon produceren. De camera werd verder voorzien van een mogelijkheid om met langere filmspoelen te draaien en ook maakte hij gebruik van lichtgevoeliger filmmateriaal. Door die technische verbeteringen kon hij uiteindelijk vrijer werken en zijn fotografische stijl ook in zijn filmwerk toepassen.

Zijn doorbraak als filmmaker werd *WELKOM IN HET LEVEN LIEVE KLEINE* (1964), een persoonlijke dagboekachtige film van 32 minuten die gaat over zijn gezin en over het leven in de Amsterdamse volksbuurt de Nieuwmarkt. Deze film werd opgenomen op 16mm in een ongedwongen observerende stijl met tegelijkertijd die kenmerkende nadrukkelijk zichtbare en hoorbare aanwezigheid van de maker. Hiermee vertegenwoordigde hij het begin van een nieuwe generatie filmmakers die zocht naar een veel persoonlijker manier van werken.¹⁸ Van der Elsen geloofde in de kunst van het alledaagse leven. Het was de v.p.r.o. die de film uitzond. Maar na zijn eerste televisiefilm volgde niet direct een tweede opdracht van deze omroep. Hij was ook niet altijd even geliefd bij zijn Hilversumse collega's die hem al gauw te eigenzinnig vonden vanwege zijn losse stijl, die minder aansloot bij de traditionele documentaire filmbeelden. Hij deed camerawerk voor zijn bevriende collega's Johan van der Keuken (o.a. *BEPIE*) en Jan Vrijman. In 1971 won Van der Elsen de Staatsprijs voor Filmkunst voor zijn filmische zelfportret *VERLIEFDE CAMERA*, een toekenning die overigens niet bij iedereen goed viel. 'Een ongehoord zelfbevredigingsportret' noemde toenmalig filmrecensent Peter van Bueren de film. Ondanks zijn nogal uitzonderlijke positie in Hilversum werkte Van der Elsen graag voor televisie: het was een laagdrempelig medium waarmee je veel mensen kon bereiken.

In de jaren daarna experimenteerde hij met 8mm-film, een amateurfilmformaat dat hem in staat stelde goedkoop te werken zodat hij zich minder afhankelijk hoefde te maken van opdrachtgevers. Sinds zijn scheiding in 1973 woonde hij op een verbouwd boerderijtje in Edam en leidde daar met zijn nieuwe vriendin en latere vrouw Anneke Hilhorst een teruggetrokken leven. Daar maakte hij met haar een aantal films, waaronder *AVONTUREN OP HET LAND*.



*Opname van Ed van der Elsen in AVONTUREN OP HET LAND.
Copyright Anneke Hilhorst*

Een natuurfilm van een stadsfotograaf

Op zich is die keuze verrassend te noemen. Van der Elskens is vooral bekend geworden als de man die met veel schwing het grotestadsleven vastlegde met een voorkeur voor

‘het tuig, de etters, de dwarsliggers, de outsiders, de dropouts, rebellen, onaangepasten, vlerken, schorem, uitslovers, nozems, hippies, beatniks, vetkuiven, rockers, Angels, skinheads, punks, rokers, spuiters, slikkers, vandalen’,

zoals hij toelicht in zijn fotoboek *Jong Nederland. ‘Adorabele rotzakken’ 1947-1987*.¹⁹

In AVONTUREN OP HET LAND zijn de ‘adorabele rotzakken’ er ook. Van der Elskens verplaatste moeiteloos zijn blik van stad naar platteland en van mens naar dier, waardoor het lijkt alsof de natuur als biotoop niet eens zoveel verschilt van de stad. Zo worden de eksters in de tuin, die jonge zwaluwen uitmoorden, door Van der Elskens weinig subtiel betiteld als ‘vogelmoordenaars en nestrovers’. Het levert ook een dilemma op: ‘Maak ik ze nou wel of niet dood, ai, ai, ai’, zo vraagt hij zich vertwijfeld af. Uiteindelijk besluit hij ze voorlopig niet ‘kapot’ te maken want – en dan volgt een zin die hij ook in zijn films of fotoboeken had kunnen gebruiken – ‘het zijn ook mooie, prachtige kwajongensachtige beesten’. En als het later in het jaar de zwaluwen eindelijk lukt, na een tweede leg, om jonge vogels groot te brengen, worden de jonkies bijna opgegeten door de torenvalk die ook nestelt op zijn land. Ed stelt dan: ‘Onze eigen pokkenvalk heeft onze eigen pokkenzwaluw bijna opgegeten.’

Het is niet de toon die gewoonlijk wordt gebezigd in natuurfilms. De ongehoorde subjectiviteit van zijn blik is een gevolg van een ‘persoonlijke gulzigheid naar de veelvoudigheid van het leven’.²⁰ Flip Bool constateert in de bundel *Leve ik!*, waarin Van der Elskens fotografische en filmische oeuvre wordt verkend, dat diens leven draait om de filmcamera als een manier om contact te leggen met de wereld.²¹ De filmcamera is eigenlijk een verlengstuk van zijn oog, aldus Bool. In een interview suggereerde de filmmaker zelf eens dat hij het liefst een gaatje in zijn hoofd had met daarin een camera waarmee hij 24 uur per dag de wereld zou kunnen volgen.²² Volgens Bool valt zijn oog vooral op mensen, ‘hij spreekt ze aan en bouwt in een fractie van een seconde een relatie met ze op’. In AVONTUREN OP HET LAND zien we dat hij hetzelfde met dieren doet, op zijn eigen bekende wijze: direct, reflectief en interactief.

Amateurfilm

Toch moet er nog een betere verklaring zijn voor de nonchalance in AVONTUREN OP HET LAND, die in sommige scènes lijkt te balanceren op de rand van ama-

teurisme. Waarom kijken we naar dat gepruts met die grote lens en waarom worden we ingeleid in het gebruik van goedkope consumententechnologie? Wat beoogt deze film eigenlijk te zijn? Een persoonlijk verslag van een man die op het platteland is gaan wonen en daar gefascineerd is geraakt door de natuur om hem heen? En wat betekent dat geflirt met de amateurfilm?

Volgens filmwetenschapper James Moran zijn er in een filmttekst meerdere manieren van representeren terug te vinden die te maken hebben met verschillende intenties van de maker.²³ Het gaat erom deze soms tegenstrijdige intenties te lokaliseren en te begrijpen. Moran demonstreert in zijn boek hoe in de loop van de filmgeschiedenis op een aantal momenten filmmakers uit de avant-garde koketteerden met de 'home mode'. In de naoorlogse Amerikaanse avant-garde cinema deed Maya Deren dat in de jaren veertig, Stan Brakhage en Mekas in de jaren zestig en videokunstenaars in de jaren zeventig.²⁴ Maar deze toenadering tot de amateurpraktijk gebeurde steeds vanuit verschillende motieven, zo laat Moran zien: Deren geloofde in amateurisme als een praktijk waarin het mogelijk was om autonoom, los van sociale en economische noodzaak te werken ten gunste van persoonlijke expressie en experiment. Brakhage voegde daar een andere motivatie aan toe: hij zag een mogelijkheid om via amateurfilm het dagelijkse leven te integreren met kunst. Zo maakte hij in 1959 een even poëtische als bij vlagen grafisch expliciete film over de geboorte van zijn kind in de film *WINDOW WATER BABY MOVING*. Het gebruik van een amateur filmcamera werd een utopisch symbool voor dit verlangen naar versmelting van kunst en het leven van alledag.²⁵ In 1971 schreef Brakhage hierover het pamflet 'In defense of amateur' waarin hij stelde:

'An amateur works according his own necessity (...) and is, in that sense, "at home" anywhere he works: and if he takes pictures, he photographs what he loves or needs in some-such sense – surely a more real, and thus more honorable, activity than work which is performed for some gain...'²⁶

In de jaren zeventig zien we dat verschillende gemarginaliseerde groepen goedkope consumententechnologie gaan gebruiken om zichzelf zichtbaar te maken door zich toegang te verschaffen tot de media. De ene keer leidde een dergelijke toenadering tot een esthetische aanval op bestaande visuele conventies en de andere keer was het vooral een inhoudelijke rebellie om bestaande sociale conventies aan de orde te stellen dan wel overboord te gooien.²⁷

Van der Elsken zat daar tussenin. Hij wilde met zijn natuurfilm laten zien dat iedereen een natuurfilm kon maken. In die zin past de film in het streven naar democratisering van de media zoals die in de jaren zeventig werd nagestreefd door verschillende gemarginaliseerde groepen. Ook al stak Van der Elsken een aanzienlijk bedrag in een peperdure telelens, de film als geheel kostte een schijntje. Voor twintigduizend gulden (9100 euro) was hij klaar en van dat bedrag was meer dan de helft opgegaan aan apparatuur. 'Iedereen kan zoiets

maken', stelde hij dan ook in een interview en vervolgde: 'Je hebt heus niet voor twaalfduizend gulden aan apparatuur nodig, maar zo ben ik nu eenmaal'.²⁸

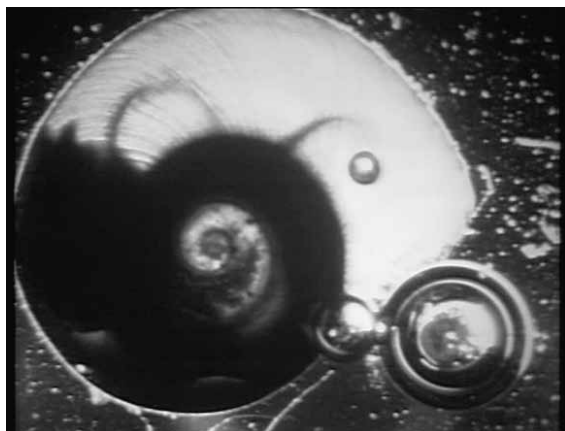
In die zin zette hij een Nederlandse traditie voort die al in de jaren twintig begon met de amateurfotograaf en latere autodidact-filmmaker J.C. Mol die in 1928 doorbrak met zijn wetenschappelijke film *UIT HET RIJK DER KRISTALLEN*. Mol voelde zich sterk verwant met amateurfilmers en schreef in tal van amateurbladen als *Lux/De Camera* en later *Het Veerwerk* over film. Hij deelde met de lezers zijn ontdekkingen in de filmtechniek en hield van het knutselen met techniek. Maar Mol was ook geliefd bij de avant-garde vanwege zijn technische experimenten waarin zij een poging tot zuivere cinematografie zagen.²⁹

Destijds was het een kleine overzichtelijke wereld van amateurfilmers en avant-garde filmmakers die vanaf 1932 zelfs fuseerden tot een Smalfilmliga. Nadrukkelijk werd door de liga de amateurpraktijk gepredikt als vrijplaats tegenover de professionele filmwereld. Een halve eeuw later was dat veel moeilijker te realiseren. De televisie was inmiddels het belangrijkste vertoningsplatform geworden voor de gemiddelde documentaire. En voor Hilversum werken betekende een uitzendkwaliteit halen die ver boven het niveau van de gemiddelde amateur lag. Avant-garde films waren toch vooral iets voor filmfestivals en galleries. Zo bestonden er streng gescheiden domeinen voor amateurfilmers, avant-garde en professionele cineasten. Ed van der Elsken, die zich in zijn werk nooit stoorde aan beroeps- en beeldconventies, bracht met zijn film deze domeinen weer samen.

Van der Elsken hoopte dan ook in de amateurfilm een soort vrijhaven te vinden waar het mogelijk was met een kleine crew, desnoods in zijn eentje, snel en ongebonden te werken. Zijn intentie deelde hij met Maya Deren die amateurisme zag als methode om een eigen persoonlijke stijl te ontwikkelen. In Derens geval: los van Hollywood; in Van der Elskens geval: los van Hilversum en los van andere opdrachtgevers. Super-8 bleek het perfecte formaat om onafhan-

kelijk te blijven, om ergens langer aan te werken. En in het geval van *AVONTUREN OP HET LAND*: te genieten van het kijken naar de natuur zonder zich druk te maken over deadlines.³⁰ Net als Brakhage hanteerde Van der Elsken al veel langer het genre van de familiefilm waarin het vanzelfsprekend is om je eigen leven en de naaste omgeving tot onderwerp te nemen. En net als Brakhage, en anders dan de gemiddelde familiefilmer, zocht Van der Elsken de grenzen van gangbare sociale conventies op door publiekelijk intieme details te tonen.

In *AVONTUREN OP HET LAND* bracht Ed van der Elsken al die verschillende inten-



Opname van miniem slakje uit de sloot, in het aquarium in *AVONTUREN OP HET LAND*. Copyright Anneke Hilhorst

ties samen en zocht hij naar manieren om zijn overtuiging inzake goedkope consumententechnologie te delen met een publiek. Hij liet zien hoe het mogelijk moest zijn om op eigen wijze, los van sociale en esthetische conventies, onderwerpen te verbeelden die hem na aan het hart lagen. De natuurfilm werd daarmee vooral een persoonlijk verslag van een fase in zijn leven waarin hij zich terugtrok uit het grootstedse leven. Tegelijkertijd was het een publieke poging tot inspiratie voor iedereen die zijn passie voor filmen deelde. De natuur was daarvoor een uitstekend onderwerp: het kijken naar de natuur bood de gelegenheid om met enige inventiviteit prachtige beelden te produceren. Zijn film zou geen school maken maar het afleggen tegen de virtuositeit van goed geproduceerde natuurseries als die van Attenborough. Pas veel later, in het digitale tijdperk, zien we hoe amateurs dagelijks hun wonderlijke close-ups van planten en dieren laten verschijnen op internet.

Noten

- 1 Ed van der Elsken, *Avonturen op het land*, Holkema & Warendorf, Bussum 1980, 160 pp.
- 2 'Ed van der Elsken maakte natuurfilm op super-8', in: *Leeuwarder Courant*, 28 maart 1980.
- 3 Ian Aitken (ed.), *Encyclopedia of the Documentary film*, Routledge, New York 2006, 3 vols.
- 4 Jacques-Yves Cousteau was een legendarische Franse zeeonderzoeker die een groot aantal documentaires maakte over het leven onder water. Zijn bekendste films zijn wel *THE SILENT WORLD* (1956) en *WORLD WITHOUT SUN* (1964). Om dergelijke films te kunnen maken ontwikkelde Cousteau apparatuur die onderzoekers en filmmakers in staat stelde lang onder water te blijven en te filmen.
- 5 Scott MacDonald, 'Up close and political: three short ruminations on ideology in the nature films', in: *Film Quarterly*, vol. 59, spring 2006, nr. 3, p. 4-10.
- 6 MacDonald, 'Up close and political', p. 4.
- 7 Scott MacDonald, 'Jean Painlevé: Going beneath the surface', *Criterion*, 20 april 2009. <http://www.criterion.com/current/posts/1098>.
- 8 Verwijzing naar John Grierson (1898-1972), beschouwd als grondlegger van de Britse en Canadese documentaire film.
- 9 Keith Beattie, *Documentary display. Re-viewing nonfiction film and video*, Wallflower, Londen 2008, p. 4.
- 10 Malin Wahlberg, 'Wonders of cinematic abstraction: J.C. Mol and the aesthetic experience of science film', in: *Screen*, 47, herfst 2006, nr. 3, p. 273-289.
- 11 Zie natuurlijk ook Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film, 1920-1940*, Van Genneep, Amsterdam 1988; en Id., 'De witte jas of "oneindige variaties op hetzelfde thema". J.C. Mol als mentor van de wetenschappelijke, amateur- en avant-garde film in Nederland, 1924-32', in: *GBG-Nieuws*, no.32 (voorjaar 1995), p. 4-12.
- 12 Wahlberg, 'Wonders of cinematic abstraction', p. 2. De term 'aesthetics of abstraction' ontleent Wahlberg aan Lisa Cartwright, *Screening the body. Tracing medicine's visual culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.
- 13 'Ik heb het sterke gevoel dat ik nu pas begin', in: *Leeuwarder Courant*, 29 oktober 1982.
- 14 Jan-Christopher Horak, 'De verliefde camera. De films van Ed van der Elsken', in: Bas Vroege, Anneke Hilhorst, Flip Bool (samenst.), *Leve ik!: Ed van der Elsken*, Paradox, Edam 1997, p. 31-52.
- 15 Johan van der Keuken, 'Ed van der Elsken tussen foto en film', in: Vroege e.a., *Leve ik!*, p. 55-62, 56.
- 16 Bert Hogenkamp, *De documentaire film, 1945-1965. De bloei van een filmgenre in Nederland*, Uitg. 010, Rotterdam 2003, p. 243.

- 17 Ibidem.
- 18 Ibidem, p. 244.
- 19 Ed van der Elsken, *Jong Nederland*. 'Adorabele rotzakken' 1947-1987, Bert Bakker, Amsterdam 1987, 96 pp.
- 20 Thomas Honickel, 'Grijp die beelden!', in: Vroege e.a., *Leve ik!*, p. 15-29, 27.
- 21 Flip Bool, 'Voorwoord', in: Vroege e.a., *Leve ik!*, p. 7-11.
- 22 Jan Bosdriesz, 'Ed van der Elsken', in: UUR VAN DE WOLF, VPRO, 25 november 1996.
- 23 James Moran, *There is no place like home video*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002, p. 69.
- 24 Stan Brakhage (1933-2003) geldt als een van de meest invloedrijke avant-garde filmmakers in de Verenigde Staten. Hij heeft een enorm oeuvre van korte films op 16mm en 8mm film nage laten. Jonas Mekas, geboren in 1922 in Litouwen, woont en werkt in New York en begon vanaf de jaren veertig zijn leven vast te leggen op het semi-professionele 16mm filmformaat. Hij wordt wel de 'godfather of the American avant-garde cinema' genoemd.
- 25 Moran, *There is no place*, p. 74.
- 26 Stan Brakhage, 'In defense of amateur', in: *Essential Brakhage: selected writings on Filmmaking*, Documenttext, New York 2005, p.142-150, 144.
- 27 Ibidem.
- 28 'Ed van der Elsken maakte natuurfilm op super-8' in: *Leeuwarder Courant*, 28 maart 1980.
- 29 Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film, 1920-1940*, p. 102.
- 30 Anneke Hilhorst in een interview na zijn dood, zie: Bosdriesz, UUR VAN DE WOLF, VPRO, nov. 1996.